

Prosa Branca

Vilma Arêas*

Resumo: No início dos anos 40, Gilda de Mello e Souza publicou contos, dando início a uma experiência na ficção brasileira posteriormente interrompida. Este ensaio procura mostrar as razões da incompreensão com que foram recebidos esses contos e lamenta a perda que significou a desistência da criação literária por parte da autora.

Palavras-chave: conto moderno – conto moderno no Brasil – Gilda de Mello e Souza

“Aquela prosa despercebida, aquela adequação tão humilde e exata do dizer à idéia, que só na sensação final a gente se apercebe de sua beleza branca” (Mário de Andrade).

De 1941 a 1943 Gilda de Mello e Souza, então Moraes Rocha, publicou três contos em *Clima*, além de crítica literária. São eles “Week-end com Teresinha” (maio, 1941), “Armando deu no macaco” (dezembro, 1941) e “Rosa pasmada” (abril, 1943). Em 1958 o Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo* estampou “A visita”, republicado em 1991 pelo Empório Cultural Editora Ltda. em sua coleção Confetti.

* Professora do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas.

Não obstante a amostragem pequena, que frustra considerações de maior alcance, a aproximação mesmo distraída desses textos imediatamente observa sua construção empenhada e original. Isso não impediu que a primeira avaliação recebida pela autora, logo após a publicação de “Week-end com Teresinha”⁽¹⁾, tenha sido desfavorável. Entretanto creio que os textos sinalizam um caminho diferente, que por algum motivo a autora desistiu de trilhar⁽²⁾, se comparado àquele seguido por grande parte dos contistas dos primeiros anos da década de 40. Um pouco na trilha temática do romance, essa produção ora apostava na orientação social (“Escrever para o povo” transformara-se numa senha e num modo de penitência, segundo afirmação de Sérgio Milliet), ora na escavação da subjetividade, cujo “profundérrimo” postigo Mário de Andrade denunciou. De qualquer modo, quase sem exceção, não se encontra em relação ao conto a mesma disposição renovadora dos que se dedicaram ao romance, talvez pelo elo tradicional que sempre uniu conto e fábula, conto erudito – à falta de nome melhor – e conto popular. O resultado até um certo momento foi a despreocupação técnica e a aposta decidida no anedótico. Longe disso, esses textos de Gilda se arriscam na trilha do experimental, embora sem alardes, o que os faz ao mesmo tempo próximos e distantes de um certo espírito de 22, que a essa altura, pelo menos junto à elite intelectual, era uma partida ganha. Colocam-se também os textos a favor de uma prosódia brasileira, em geral bem resolvida, o que não é um assunto simples, e enlaçada ao enfrentamento de outros problemas de composição⁽³⁾. A jovem escritora estava, pois, atenta a muito da “arte de combate” que se fazia em casa. Mas a essa experiência estética próxima Gilda acrescentou seu gosto pessoal na escolha dos mestres da narrativa curta, cuja lição entrevemos nos textos. Sem medo de errar, apontaria Katherine Mansfield como referência principal, ligada por sua vez por laços profundos à arte de Tchekhov⁽⁴⁾. Em ambos, mas também em outros escritores que ao redor do século XX teorizaram sobre o conto como forma distinta do romance, a lucidez de que a brevidade da forma exige uma espécie de “ciência do controle” criadora da tensão narrativa, responsável pela eliminação das situações intermédias, recheios ou fases de transição que encontramos no romance. A noção de trabalho não pode mais ser descartada. “*Once one has thought out a story nothing remains but the labour*”, afirma Katherine

Mansfield em cidadíssima passagem. É necessário mostrar mais do que se conta e aludir mais do que se explica, sutilezas que fazem Henry James identificar dois efeitos distintos criados pelo “rigor da brevidade”: um, mais comum, concentra-se num incidente destacado do conjunto, agudo e “claro como um tiro de pistola”; o segundo, de execução mais rara, procura criar uma impressão (de uma continuidade, de uma situação complexa, etc.). O primeiro, observa H. James, é um caminho seguro em comparação com os riscos do outro, que se configura, por isso mesmo, como *the best of the sport* (Shaw 18, p. 47).

Não hesitaria em situar a amostra ficcional de Gilda de Mello e Souza entre os que se arriscam nesse segundo grupo, entre os que procuram “criar uma impressão”.

Todos sabemos da dívida do conto moderno para com o impressionismo, cuja primeira exposição não por acaso aconteceu no estúdio fotográfico de Nadar. As superfícies abertas e não fechadas conforme a tradição, a consciência do processo de criação, a indefinição figura e fundo⁽⁵⁾, quadros encharcados de luz, luz que agora é pasta de pigmento, não metáfora metafísica, a insubordinação quanto aos momentos *fortes* e *fracos* da composição. Na literatura pelo menos é o que ensina Tchekhov, em famoso trecho de carta a Suvórin, quando destrona a tirania do enredo e a construção da história em função do desfecho, num desafio claro a Poe em sua *Filosofia da composição*. “Contra todas as chamadas regras da arte”, afirma o escritor russo, “gosto de começar com forte e terminar em pianíssimo!” (Tchekhov 19, p. 327). A tais elementos acrescenta-se a influência do instantâneo fotográfico em sua aparente casualidade e suas “tomadas” inesperadas, fora do enquadramento tradicional⁽⁶⁾. Tudo isso pode dar ao conto moderno, e também ao quadro impressionista, a aparência de objetos artísticos completos, entretanto, paradoxalmente, inacabados. A ausência de contornos, a propalada “falta de conclusão”, a atenção dada ao cotidiano e ao personagem humilde ou humilhado, sem entretanto intenção de polêmica social ou de arte programaticamente engajada (pensemos em *L'absinthe*, de Degas, ou em *The doll's house*, de Katherine Mansfield), senso de humor em vez de grandiloquência, tudo são traços que exigem consciência e perícia técnica levando a um acabamento que contraria o “bem acabado” da obra tradicional.

Creio que é iluminador repassar esses fatores que tiveram na literatura um efeito de longo alcance para a compreensão de certos aspectos dos contos de Gilda de Mello e Souza. Antes de mais nada sua noção da importância da teoria e sua atenção aos problemas da narrativa curta. A resenha (Mello e Souza, 11), por exemplo, que fez do livro de contos *Og*, de Adalgisa Nery, pode servir de guia às armadilhas que evitou em sua própria ficção. Segundo ela, a questão principal de *Og* deriva do fato de que, sendo poetisa, Adalgisa “permanece impermeável aos problemas da prosa”. Cria com isso várias situações equivocadas: o dramático que se torna cômico, a aposta na intuição em detrimento da inteligência – imprescindível na prosa –, a grandiloquência e a relação pouco criteriosa com a literatura estrangeira, tendo como consequência uma “aparente originalidade” um pouco fácil.

Essa consciência de composição da jovem crítica e ficcionista é com certeza responsável por sua prosa de efeitos calculados e a busca de uma solução própria em meio às tendências do tempo.

Mas o que contam esses contos?

O primeiro, “Week-end com Teresinha”, fala de uma garota às vésperas dos 10 anos, seus devaneios, suas relações familiares, sua ansiedade pela proximidade do aniversário e a frustração da festa, causada pelo temporal.

O segundo, “Armando deu no macaco”, é um pequeno estudo de caráter: o autocentrado e megalomaníaco Armando, remediado, sozinho e angustiado, entretanto acalentando dentro de si “uma enorme nostalgia de mando e de comodidade”. Num certo nível o conto não deixa de ser um comentário bem-humorado à conhecida fábula de La Fontaine sobre a cobiçosa raposa e as uvas fora de seu alcance. Para Armando, entretanto, a fantasia compensatória não funciona, pois ele sabe que as uvas decididamente não estão verdes.

“Rosa pasmada” gira ao redor de um conflito sem resolução entre homem e mulher “entre as coisas”.

Do último, “A visita”, falarei por último.

Pela amostra, os entretchos são rarefeitos e neles aparentemente quase nada acontece. No entanto, de acordo com sua exigência, distração ou envolvimento, o leitor se acomodará num certo patamar da construção imaginária.

Vejam os “Week-end com Teresinha”. Sendo o primeiro, a construção não é tão cerrada – a escritora afina o instrumento – e às vezes se expõe numa tagarelice que os outros evitam. Uma espécie de ambigüidade entretanto se instala a partir do título, pois a expressão inglesa, referente a férias, dias livres, descanso, ou “*lots of fun*”, quase nunca é referida ao universo infantil. É à quebra da rotina trabalhosa do mundo adulto que ela mais adequadamente se ajusta. Isso explica por que, ao passar os olhos pelo título, talvez se pense tratar-se de uma história amorosa envolvendo a protagonista. Mas, como versa sobre os aborrecimentos de uma menina num fim de semana – data do aniversário –, pode dar a sensação de que talvez exista algo de inadequado, ou de excessivo, ou de desejo de originalidade “um pouco fácil” no título.

Em breve, entretanto, concluímos que tomamos um ângulo ingrato para a entrada no conto e que outras passagens devem ser tentadas. A primeira observação que se pode fazer diz respeito à descontinuidade da narrativa, composta por dez quadros justapostos, ritmados pelo passar das horas e dos dias; por sua vez, esse ritmo não segue um compasso regular: os sete primeiros, como as sete pancadas vagarosas com que o relógio grande da sala abre a cena, descrevem minuto a minuto uma quarta-feira da vida de Teresinha (três dias antes do aniversário); em seguida, após um sonho autopunitivo, precipitam-se as horas e já estamos no final da semana, no dia tão esperado pela garota, dia que em sua alteridade (sol aberto/chuvarada) copia o desencontro da protagonista com ela própria (alegria violenta /aflição, curiosidade/sentimento de culpa, rebeldia/desistência, fantasias de independência/submissão efetiva, etc.). Observa-se na seqüência que esses traços subjetivos e oscilantes são flagrados numa série de instantâneos ou poses (na verdade, “relógios de ver”⁽⁷⁾) que substituem explicações ou análises convencionais do narrador. Em vez destas, Teresinha é situada secamente em relação aos “outros”: pais, vozes de autoridade onipresentes, sem necessidade de visibilidade em cena; irmãos; amigos; empregadas. A família brasileira de classe média alta está perfeitamente caracterizada em sua composição com o mundo da criadagem, e em contraste com os pobres do bairro e com a família americana vizinha. À semelhança da justaposição dos quadros que integram a narrativa, essas informações se dão a conhecer através dos olhos

vacilantes, porque sonhadores, mas sempre cobiçosos de Teresinha. Não se trata entretanto de uma narrativa psicológica no sentido comum, pois seu intuito parece ser descobrir objetivamente a solidariedade que une aquela figura àquele ambiente, àqueles parceiros, àquela sociedade. Segundo as regras do jogo e as cartas que cada um tem nas mãos ou na manga, torna-se perfeitamente plausível que tudo aconteça conforme acontece: que Teresinha minta, que se rebele, que seja sensível, que fure para comprar sorvete, que tenha bom coração, que chame a Joana de “burra”, que também escreva cartas para ela (donde se conclui que a empregada é analfabeta), que Sidu se sinta perseguida porque é preta, além de órfã e surrada pela tia, que Teresinha conte vantagens às amiguinhas pobres, que os moleques da vizinhança só possam olhar com olho comprido o jogo de bola dos irmãos da garota, sem poder participar dele, que a cultura seja mais dirigida no sentido do bom gosto do que da utilidade ou da real inclinação de cada um, etc. Mas se tal quadro é composto pela solidariedade dos elementos e não pela voz de um narrador que costure todos os pedaços com o fio exposto de seu julgamento ou ironia ou condenação, então todos os detalhes são feitos para funcionar, não pode haver neles capricho ou desperdício. Pois bem, só através de um pequeno orifício consegue-se olhar para dentro do texto. À primeira leitura ele está escondido pela tomada em perspectiva enviesada do narrador. Trata-se de Vera, personagem citada em apenas três ocasiões. A primeira no primeiro quadro, com sinal negativo e positivo: Vera que morava no colégio interno, submetida a uma dura disciplina, e Vera já mocinha, que “pôs meia comprida com doze...” (Ah, o espírito das roupas!...) A segunda referência se encontra no quinto quadro, quando Teresinha conta a Sidu que, por “falar besteira” e por espiar Joana no banho (artes que faziam juntas), a mãe talvez a mandasse “pro colégio interno junto com Vera”. Finalmente a última se encontra no décimo e último quadro: de olhos fechados Teresinha imagina que Frederico lhe entrega flores pelo seu aniversário.

“Então ela segurava sorrindo o buquê e entrava apertando as rosas, pensando em guardar uma pétala dentro dum livro. Que nem aquele amor-perfeito no livro de Vera...”

Esbarrando nesse ponto sensível, situado inclusive em quinas estratégicas do texto – começo, meio e fim –, talvez se atinja o sentido mais fundo da narrativa. Trata-se do despertar da sexualidade de uma garota. Vera funciona como espelho fugidio que acerta a perspectiva do assunto principal. Vera (irmã mais velha? prima? conhecida?), que fora castigada com o colégio interno, sem dúvida por questões amorosas e que assombra a imaginação de Teresinha, com seu risco e sua sedução romanesca.

Retornando mais uma vez ao início do conto, surpreendem as pistas espalhadas, antes invisíveis: a preguiça e sensualidade de Teresinha na cama, as cócegas com que era despertada, o “abraço pegajoso das cobertas”, desejos de parecer mais velha, desejos de calças compridas para liberdade das pernas e para brincar de sela (que o pai proibia), curiosidade sexual (espia Sidu quando esta sobe na árvore – “Tô vendo tudo...”), ambas espiam Joana no banho, conversam besteira, etc. O movimento contraditório das relações familiares, entre os mimos e a rigidez, ameaças, castigos físicos, a experiência da crueldade, separação rígida dos sexos, diferenças e ambigüidade nas relações com os criados, sentimentos de culpa, volubilidade grave – e tola – de certos momentos de transição, mais a exuberância da natureza – muitas cores e muitos cheiros –, tudo isso significa intencionalidade na composição da figura da pré-adolescente cheia de desejos e cheia de energia. O título da história não parece agora fora de propósito. Ao contrário, obedecendo ao gosto da autora pelos ângulos disfarçados e pela composição descentrada, ele tem algo de promessa... futura.

Certamente esse sentido arrematado em meios-tons não se confunde com os bons modos literários, inclusive porque jamais contorna a informação brutal. Em vez disso, descarta os efeitos fáceis a favor da esperteza, malícia formal e o desejo de forçar a notação realista numa vivacidade “repetindo a maneira de Alcântara Machado”⁽⁸⁾.

“Armando deu no macaco” e “Rosa pasmada” são também narrativas compostas com o mesmo olhar de esguelha, exigindo que o leitor vá além da aparente casualidade da tomada de cena. O primeiro aposta mais no bom humor, embora um pouco azedo, o segundo na sutileza: o deslizar quase imperceptível do ponto de vista – do homem para a mulher – torna ambíguas

as racionalizações e empurra a solução do conflito para um beco sem saída. Imagens de disfarce: a dos personagens como personagens do repertório de peças das companhias mambembes, nas quais a confiança do ingênuo no vilão cresce na proporção em que é enganado; o estado “pasmado” dos seres vivos contra a situação viva das “coisas” – o movimento da cortina, “único sinal de vida”, o vaso e a mesa, “e aquela presença sufocante de todas as coisas, os móveis tinham crescido e agora espiavam”. Numa antecipação de sua análise do universo feminino, míope, em *A maçã no escuro*⁽⁹⁾, Gilda faz o personagem observar que a mulher, diferentemente dele, não tinha desejos de vãos largos: “Nascera pra viver em terra firme, se apegando com volúpia aos fatos miúdos, amando na vida o cotidiano, nas coisas os detalhes”. No entanto, o “egocentrismo infantil”, atribuído por ele à mulher, é-lhe discretamente devolvido quando o foco desliza para ela, que medita na volubilidade do marido, ora fácil de se entregar, ora encolhido dentro de si o que dificultava uma relação equilibrada entre ambos⁽¹⁰⁾.

No entanto, essa espécie de “estética da decepção” que estrutura os textos e os faz desaguar em pianíssimo sem o sossego – para o leitor – dos desfechos claros, embora venha se exercitando desde o primeiro conto, encontra em “A visita” sua forma amadurecida. Não deixa de ser curioso que este retenha, pelo avesso ou transformadas, situações ou figurações de “Week-end com Teresinha”. Os 10 anos de Maria ficaram para trás, mas foi nessa idade que ela despertou para o sexo oposto com o beijo roubado pelo primo durante brincadeiras no jardim. Ao contrário de Teresinha, Maria “tinha então 10 anos e era feia”. Ao invés da explosão da primeira, esta agora é um caracol enrolado pelo lado de dentro, irremediavelmente deslocada nos lugares e, jovem, apaga a marca da feminilidade, segundo alusão dos textos: vive encolhida dentro de um casaco, “as meias descendo frouxas pela perna”. Poderíamos seguir em frente, cotejando passagens, observando que a decepção da festa gorada, não obstante ardentemente ansiada pela personagem desde o início da história (Maria, ao contrário, detesta festas de aniversário), aqui ecoa no espaço em branco da visita que não houve, pois que verdadeiramente ela se dá fora das margens do conto, numa espécie de construção por supressão. Este é o ponto sensível de “A visita”, seu verdadeiro

princípio formal. Tematicamente sustentado pela diferença de classes (Maria e a mãe são os parentes pobres que vão em visita dos recém-chegados da Europa), a despossessão da protagonista despoja a história de qualquer excesso de tom ou de iluminação, ritmando-a ao compasso da melancolia: Maria não tem beleza, classe, roupas adequadas (sobe à cena com uma pequena mancha de gordura no punho esquerdo), não tem alegria, seus dias são vazios, na verdade “não existia”, conforme raciocina no final da narrativa. Quando também chegamos ao fim percebemos, frustrados – e nesse pequeno solavanco nos encostamos inesperadamente na pele da protagonista –, que nem a própria visita acontece, o fio se parte antes do encontro, com “os passos que se avizinhavam”.

A diferença de classes, entretanto, não é uma qualquer. Maria é a prima pobre, criada com a parte abastada da família enquanto esses seus parentes viviam no Brasil, freqüentando o mesmo colégio, divertindo-se juntos nas correrias pelo jardim. Com a interrupção do convívio e o retorno de Maria a seu lar de origem aprofunda-se o drama, já estabelecido pela *diferença* entre eles. Maria vive agora vicariamente através de postais, cartas e lembranças e o sentimento “de que alguma coisa a que tinha direito lhe fora roubada”.

Não é difícil perceber que estamos em plena temática machadiana, a da agregada que, além do equilíbrio em falso das relações familiares, acaba por se apaixonar pelo herdeiro da família⁽¹¹⁾. À semelhança de “Week-end com Teresinha”, temos também em “A visita” uma espécie de espelho que acerta a perspectiva do que é narrado: Maria, se flutua “como naufraga” nas superfícies polidas, encontra na figura da mãe a estabilidade de seus traços físicos e sociais. Numa palavra, encontra o seu *destino*. “Olhou de novo a mãe, silenciosa a seu lado. Em que pensamentos andaria perdida? Estaria como ela mergulhada nas lembranças, tentando recompor a vida que passara? Via-a triste e ausente como quem espera tranqüila que os outros venham ao seu encontro. O destino a tinha desfibrado aos poucos, perdera o hábito de exigir, aceitava. Era solícita e submissa, talvez um pouco pegajosa, com a sua mania de lembrar, que a transformara numa agenda precisa. Agora mesmo ali tão quieta, com as mãos trançadas sobre a bolsa preta, estava com certeza maquinando o bote com que se lançaria sobre os vivos.”

Depois dessa amostra, só podemos lastimar que a contista estreamente tenha desistido da criação literária. Alguém poderia ter-lhe dito o que Mário de Andrade afiançou a Fernando Sabino: “Si você está rodeando os vinte anos, de vinte a vinte e cinco como imagino, lhe garanto que o seu caso é bem interessante, que você promete muito”.

Mas será que ela não tem outras histórias na gaveta?

Abstract: At the beginning of the 40s Gilda de Mello e Souza published short-stories thus starting a further interrupted experience in Brazilian fiction. This essay tries to show the reasons why those short-stories have been misunderstood, as well as regrets the loss meant by the writer's decision of giving up literary creation.

Key-words: modern short-story – Brazilian short-story – Gilda de Mello e Souza

Notas

(1) *Em comentário intitulado “A novíssima”, publicado no jornal quinzenário Planalto e reproduzido no número terceiro de Clima, Sérgio Milliet elogia a crítica inteligente dos jovens da revista, desmerecendo entretanto a produção ficcional veiculada por ela. A seu ver nada de novo estaria sendo revelado “nesta frente de batalha literária (...)”. Obviamente o crítico se referia aos contos “Week-end com Teresinha” e “Ensaio sobre a comadre”, de Mário Neme, única ficção publicada por Clima, antes de seu comentário.*

- (2) Em importante entrevista concedida à revista *Língua e Literatura* (Mello e Souza 13), Gilda afirma que não sabe a razão de sua desistência, mas que talvez tenha sido por uma espécie de rebeldia: na distribuição das seções o grupo de *Clima* encarregou-a do papel de ficcionista. “Me rebelei contra o destino que queria me atribuir, contra o destino que naquele momento atribuíram geralmente às mulheres inconformadas – a ficção ou os versos. Com certeza eu não quis ser como as outras mulheres, preferi me realizar como um homem. Não sei...” (Devo a Heloisa Pontes e a Fernanda Peixoto a indicação desses textos.)
- (3) Mário de Andrade é dos que não deixam de apontar as dificuldades de composição e de harmonização dos vários elementos da prosa. Por exemplo, em comentários ao livro de Mário Neme, *Donana sofredora*, de 1941, observa que o escritor era consciente do problema da linguagem, mas não dos dilemas da criação, a que se juntava certa pobreza psicológica (cf. Andrade 2, p. 280); em 1939 anota as “palavras em falso” do livro de contos “delicioso” de Joel Silveira, analisando o complexo problema estético que essa desafinação significava (idem 3, p. 90).
- (4) Confira-se, entre outras, a carta de 5-X-1922 a J.M. Murry (Mansfield 8, p. 279). Quanto a nós, os anos 40 marcam a entrada da autora de *Bliss* no horizonte literário. O depoimento de Clarice Lispector é frequentemente citado. Aconselhando as leituras de Fernando Sabino, Mário de Andrade pergunta: “Bem, você já leu Katherine Mansfield? Já leu Rilke?” (Andrade 1, p. 44). Na entrevista citada na nota 2 Gilda afirma que na época “as mulheres admiravam muito as representantes femininas, Virginia Woolf, Katherine Mansfield e uma jovem escritora hoje esquecida, Rosamond Lehmann”.
- (5) Na ficção talvez possamos associar essa indefinição à contínua oscilação de tom de grande parte da narrativa moderna. Em anotação à sua tradução de *Bliss*, Ana Cristina César se refere aos movimentos de conteúdo da história, “que ora se expandem, ora se contraem”, não ditados entretanto por fatores externos, tais como trama e tempo, o narrar e o mostrar, a cena e o panorama, o subjetivo e o objetivo, etc.; ao contrário, a estrutura narrativa da história parece-lhe “ser basicamente ditada e organizada pelo tom, que está em perpétua (e simétrica) oscilação” (César 5, p. 18).
- (6) Gilda acrescenta o olhar da câmara cinematográfica na apreensão feminina do mundo: “A relação da mulher com o mundo é, ao contrário, do tipo da tomada

próxima, onde uma câmara fixa, imersa num campo raso, registra todas as coisas como sendo equivalentes. No entanto, a fotografia pode, aos poucos, ir movimentando esse espaço morto e indiferenciado, selecionando o foco ora aqui, ora ali, fazendo travelings de aproximação em pequenos detalhes, para revelar uma riqueza escondida, que à primeira vista não se podia supor” (Mello e Souza 13). Valerie Shaw associa a câmara ao conto, de maneira geral: “It has become virtually a commonplace to point out that photography in the form of cinema is closely allied to the short story” (Shaw 18, p. 14).

(7) *A expressão é de Barthes em La chambre claire.*

(8) *Informação da própria autora na entrevista citada (Mello e Souza 13).*

(9) *Cf. “O vertiginoso relance” (idem 14). Na entrevista a Língua e Literatura Gilda reitera o mesmo ponto de vista: “Aí está uma escritora admirável, que representa como ninguém essa miopia feminina – cultural – que só permite enxergar bem o mundo de muito perto”.*

(10) *A observação de que tal mirada próxima como pura desvantagem seja apenas da responsabilidade de Roberto (personagem) talvez encontre sua justificativa na continuação das ponderações da nota anterior: “Concedo que (a miopia feminina) seja uma deficiência, mas é possível, a partir daí, instaurar um estilo. Afinal as mulheres podem ter as qualidades... dos seus defeitos”.*

(11) *O tema existe em toda parte, já que depende das diferenças de classes sociais. Henry James, por exemplo, em prefácios e notebooks explica as potencialidades dramáticas dos criados que experimentam a cultura de classe dominante, sendo posteriormente dela afastados. À inspiração desse drama escreveu Brooksmith (cf. James 7, pp. 362 e ss.; pp. 379 e ss.). A diferença do que acontecia/acontece (hoje com modificações) no Brasil, segundo análises de Roberto Schwarz e John Gledson, é que esse traço paternalista não é fortuito em nossa sociedade: ao contrário, significa um aspecto expressivo de seu verdadeiro caráter, conforme foi modelado pela escravidão (Schwartz 17 e Gledson 6).*

Referências Bibliográficas

1. ANDRADE, M. de. *Cartas a um jovem escritor*. Rio de Janeiro, Record, 1982.
2. _____. *O empalhador de passarinho*. São Paulo, Martins Editora SA/ Instituto Nacional do Livro/MEC, 3ª edição, 1972.
3. _____. *Vida literária*. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas de Sonia Sachs. São Paulo, EDUSP/Hucitec, 1993.
4. BARTHES, R. *La chambre claire*. Paris, Cahiers du Cinéma, Gallimard, Seuil, 1980.
5. CÉSAR, A.C. *Escritos da Inglaterra*. São Paulo, Brasiliense, 1988.
6. GLEDSON, J. *Machado de Assis: impostura e realismo*. Trad. de Fernando Py. São Paulo, Companhia das Letras, 1991.
7. JAMES, H. *Tales of Henry James*. A Norton Critical Edition. Seleção e edição de Christof Wegelin. Nova York-Londres, Norton & Company, 1984.
8. MANSFIELD, K. *Letters and journals*. Edição de C.K. Stead. Penguin Books, 5ª edição, 1988.
9. MELLO E SOUZA, G. de. "Week-end com Teresinha". In: *Clima*, nº 1, maio de 1941.
10. _____. "A visita". Coleção Confetti. Empório Cultural Editora Ltda., 1991 (conto publicado originalmente no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, 1ª-3-1958).
11. _____. "Adalgisa Nery: 0g" (crítica). In: *Clima*, nº 12, abril de 1943.
12. _____. "Armando deu no macaco". In: *Clima*, nº 7, dezembro de 1941.

13. _____. Entrevista a *Língua e Literatura*, 10-3, 1981-4. São Paulo, revista do Departamento de Letras da FFLCH-USP.
14. _____. *Exercícios de leitura*. São Paulo, Duas Cidades, 1980.
15. _____. "Rosa pasmada". In: *Clima*, nº 12, abril de 1943.
16. MILLIET, S. "A novíssima". In: *Planalto*, nº 6, 1941.
17. SCHWARZ, R. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo, Duas Cidades, 1990.
18. SHAW, V. *The short story – a critical introduction*. Londres-Nova York, Longman, 1983.
19. TCHEKHOV, A.P. *A dama do cachorrinho e outros contos*. Tradução e posfácio de Boris Schnaiderman. São Paulo, Editora Max Limonad Ltda., 1985.